

Министерство образования и науки Удмуртской Республики  
Министерство культуры и туризма Удмуртской Республики  
Министерство национальной политики Удмуртской Республики  
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»  
Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН  
АУК УР «Национальная библиотека Удмуртской Республики»  
МУ «Управление культуры Исполнительного комитета  
Кукморского муниципального района Республики Татарстан»

## **ПРОГРАММА**

### **Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Я жизнь пою...»,**

посвящённой 100-летию со дня рождения удмуртского поэта,  
заслуженного работника культуры УАССР  
Гайфутдина (Гая) Сабитовича Сабитова

*15–16 сентября 2015 г.*

*Аннотация: В статье предлагается рассмотрение текста оригинала и его перевода в лингвокультурологическом аспекте. В качестве примера приведено соотношение поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и ее переложения удмуртским поэтом Г. Сабитовым. Анализ трансформаций демонстрирует не только собственно авторское прочтение и восприятие оригинального текста переводчиком, но и имплицитное национально-культурное влияние на выбор переводческих стратегий.*

*Summary: The article deals with the original text and its translation in cultural linguistics aspect. The correlation of the poem of A. S. Pushkin "The Bakhchsarai fountain" and its transpositions by the Udmurt poet G. Sabitov is given as an example. The analysis of transformations shows not only individual and author's reading and perception of the original text by the translator, but also implicit national and cultural influence on a choice of the translation strategy.*

Ключевые слова: текст оригинала, перевод, лингвокультурология, восточная поэма, А. С. Пушкин, Г. Сабитов.

Keywords: text of the original, translation, cultural linguistics, east poem, A. S. Pushkin, G. Sabitov.

**Ельцова Елена Николаевна**

*Высший институт языков г. Туниса Карфагенского университета*

ОРИГИНАЛ И ПЕРЕВОД В ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ  
РАССМОТРЕНИИ (ПОЭМА А. С. ПУШКИНА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ  
ФОНТАН» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГАЯ САБИТОВА)

Художественный перевод на протяжении многих столетий выступает в качестве одного из эффективных способов диалога двух национально-культурных пространств. В процессе перевода происходит перекодировка смысла текста оригинала, перевыражение литературного произведения в материале другого языка, что приводит к противоречивому взаимодействию оригинала и перевода. Создаваемый при этом текст транспонируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры. Выполняя переводческую программу, переводчик пытается выразить смысл оригинала на языке перевода, основываясь на своем восприятии и понимании текста, которое обусловлено его культурными моделями. А. Нестеров утверждает, что «перевод <...> совершается не с языка на язык: а с опыта автора на опыт переводчика. И это не только знания: оперативный массив задействованной информации ... это память тела, физическая проверка точности ощущений для каждой фразы тактильностью, нравами <...> Восприятие мира на двух языках – постоянное сравнение разнородного опыта ...» [Нестеров 2010: 147-148]. Интерпретируя чужой язык и культурные стереотипы, переводчик применяет прием адаптации, «при котором приспособливает текст к условиям другой языковой культуры (в англоязычном переводоведении адаптацию иногда называют domestication – одомашиванием)» [Дадян 2010: 136]. Тем самым, переводческая коммуникация предполагает не только межъязыковое, но и межкультурное транслирование.

Лингвокультурологическое изучение оригинала и перевода позволяет выявить принципиальные различия не столько между двумя текстами, а двумя культурами. Применительно к переводному тексту данный метод может

использоваться для описания культурологического взаимодействия носителей двух сопоставляемых языков, так как предполагает обнаружение лакун. Сопоставив два художественных текста – оригинал и его переводные вариации, можно получить представление о лингвокультурной специфике носителей представленных языков, о характере движения смыслов текста при переводе, а также определить переводческие стратегии трансформаций.

Обратимся к рассмотрению данного тезиса на примере лингвокультурного соотнесения восточной байронической поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823) и ее переложения на удмуртский язык, осуществленного удмуртским поэтом-песенником Гаем Сабитовым (1950).

Произведения А. Пушкина переводились на удмуртский язык разными авторами, начиная с момента зарождения удмуртской письменности и по настоящее время. Обращает на себя внимание, что в истории удмуртской пушкинистики переводчики редко обращались к восточным произведениям А. Пушкина, зачастую это были переложения сказок, либо поэтических произведений. Удмуртский поэт Г. Сабитов, владевший татарским языком, выделяется среди всей плеяды национальных поэтов и переводчиков своей восточной направленностью, его перу принадлежат переводы таких признанных татарских авторов, как Габдуллы Тукая, Мусы Джалиля, Заки Нури, Роберта Миннуллина, Сибгата Хакима [Камитова 2014]. Обращаясь к татарским оригинальным произведениям, он (помимо удмуртско-русской языковой компетенции) выражал еще одну свою билингвальную ипостась.

Поэма А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и ее удивительный мелодичный слог содержат в себе большое количество трудностей для переводческого переложения: с одной стороны, восточная «конкретная археологичность и фольклорность» (Гроссман 1960: 85), с другой, европейские культурно-исторические реминисценции: легенда о польской невольнице Марии Потоцкой, байроновское произведение «Гяур» (1813). Создавая шедевр ориентализма, А. Пушкин сплел свою тонкую канву поэтических вязей и

арабесок, обогатив поэму «прихотливыми квазиориентальными сравнениями» [Проскурин 2009: 114]. Продемонстрируем это примерами: «*Так аравийские цветы / Живут за стеклами теплицы*» (Пуш., 144); «*Как пальма, смятая грозой, / Поникла юной головою*» (Пуш., 147) и др. Высшую выразительность приобретали эпитеты: «*сладкозвучные фонтаны*», «*зеленеющая влага*», «*козни Генуи лукавой*» и т.д.

Следуя пушкинской композиционной фабуле и графическому оформлению, Г. Сабитов передает в своем переложении волнующий эмоциональный рассказ о хане Гирее и его невольницах. Средствами удмуртского языка отображает полихромный и живописный мир ханского дворца. Красота окружающего мира в поэме выступает в качестве особой эмоционально-психологической атмосферы внутреннего состояния героев. Красота природы подобно женской красоте определяется А. Пушкиным как *волшебная, роскошная, очаровательная, пышная*: «*Как милы темные красы / Ночей роскошного Востока*» (Пуш., 151) – «*Кыће мусо съёд уйёсыз / Шукрес шулдыр Восток палан!*» (Саб., 17) = «*Как милы черные ночи / Очень веселого Востока*» (здесь и далее подстроч. пер. наш – Е. Е.); «*Цветущий край осиротел, / И пышный замок опустел*» (Пуш., 148) – «*Чебер шаер кылиз ёскыз ... / Замок бушаз...*» (Саб., 14) = «*Красивая страна осталась осиротевшей ... / Замок опустел*». Приведенные примеры демонстрируют, как в удмуртском тексте эмоционально-оценочная характеристика зримо ощутимой красоты оригинала заменяется выражением личностной оценки говорящего о природе (милый = родной, любимый). Г. Сабитов при изображении пейзажных зарисовок снимает также авторскую эмоциональность. С точки зрения переводчика, прекрасное в природе ассоциируется со сдержанной красотой и гармонией окружающего мира, что в целом отражает национально-культурное видение удмуртов.

Однако пушкинская иллюзия этнографической точности в передаче экзотических подробностей приводит интерпретатора к проблеме «непереводимости» национально-исторической среды оригинала. Удмуртский текст изобилует этой фоновой лексикой, оформленной по законам родного

языка: *гарем пушкын* ('в гареме'), *евнух, ханлэн егит кышноосыз* ('хановы молодые жены'), *со Коранысь святой кылэз* ('Корана святыя слова'), *ковер былэ* ('на ковер') и т.д. В других случаях безэквивалентная лексика, сравнения и эпитеты заменяются описательными эквивалентами, семантизацией, заменой пушкинского слова своим исконным. Так, в поэме неоднократно возникает образ Гяура, соотносящий пушкинское творчество с байроновским: «Ужель в его гарем измена / Стезей преступною вошла, / И дочь неволи, нег и плена / Гяуру сердце отдала?» (Пуш., 143). В приведенных строках также отражена тонкая канва религиозного мировосприятия: «гяур» может нарушить покой благочестивого гарема тем, что он иноверец, немусульманин (тур. *gavur*, от араб. *kafir* – 'неверующий'). В переводе данный образ снимается: «Оло, солэн та гаремаз / Кин ке уин лушкем пыриз, / Оло, пленэ кутэм нылыз / Ас сюлэмзэ муртлы сётійз» (Саб., 5) = 'Или в его гарем / Кто-то тайком ночью вошел, / Или в плен взятая девушка свое сердце чужому отдала'. Лексема «мурт» ('чужой') сужает читательскую проекцию и не соответствует образной структуре оригинального произведения.

Обратимся к описанию женских образов, где наиболее ярко выразились переводческие стратегии, направленные на удмуртскую лингвокультуру. Мария и Зарема противопоставлены как по внешнему облику, так и внутренней характеристике – кроткая и нежная христианка-католичка поставлена рядом со страстной восточной женщиной, из-за любви способной на преступление. Описывая гарем, А. Пушкин внешнюю красоту женщин уподобляет красоте, свойственной природе «пышного» и «роскошного» Востока (Пуш., 151). Поэт создает тропы, в основе которых лежит перенос по сходству красоты девушки, женщины с распустившимися цветами: «В тени хранительной темницы / Утаены их красоты: / Так аравийские цветы / Живут за стеклами теплицы» (Пуш., 144). Великолепное поэтическое сравнение задает и хронотопическое пространство поэмы, вновь уводя нас к конкретному географическому и религиозному Востоку, где темница хранит и оберегает красоту женщины, представленную в пушкинском тексте как *вошебная притягательная сила*. Ср.: «Все в ней

пленяло...» (Пуш., 148)– «Ваньмыз солэн вал *туж мусо*» (Саб., 13) = ‘Все в ней было очень *мило*’; «Он тут; он видит, равнодушный / *Прелестниц* обнаженный рой...» (Пуш., 145) – «Отын ни со, буш синьёсын / Учке голык кышноосты...» (Саб., 8) = ‘Он уж там, пустыми глазами / Смотрит он на обнаженных женщин’. В пушкинских строках лексема «прелестница» употреблено в устаревшем значении: «обольстительница, соблазнительница» (ср.: в современном русском языке за данной лексемой закрепилось значение «очарование», возбуждаемое чем-либо красивым). Подобное представление красоты репрезентировано и в атрибутивных сочетаниях типа: *пленительная, привлекательная, обаятельная красота*. Следует отметить, что лексема «обаяние» исторически восходит к древнерусскому слову \**обава* «заклинание, чары» => \**обавати* – «заклинать, исцелять» [Фасмер 1987: 97]. В удмуртских текстах представление о красоте как влекущей, волшебной, пленительной снимается. Данные трансформации не случайны и отражают удмуртское представление красоты как *скромной, неброской* и, отсюда, *не чарующей, не волшебной*. Переводчик обращается к языковой картине своего поэтического языка, черпая из нее традиционные эпитеты, характеризующую женскую красоту.

В поэме польская княжна Мария воплощает сердечную тишину, христианский образ. Живя в отцовском доме, ее время отдано «*одним забавам*», но они уже пронизаны духовными движениями: «*Она домашние пиры / Волшебной арфой оживляла*» (Пуш., 148). Упомянут излюбленный романтиками образ, воплощение духовности, символ покровителя искусств античного Аполлона. Переводчик вносит изменения и заменяет сочетание «*волшебная арфа*» на *бад́ым крезь* (большие / великие гусли): «Со шулдыръяз юон дырез / *Бад́ым крезен* шудылыса» (Саб., 13) = ‘Она веселила застолья, / На *большом (великом) крезе*, играя’. Крезь, как и песня, носит бытовой и культовый характер в удмуртской традиционной культуре, в связи с чем утвердилось два названия: *крезь* (‘простые гусли’) и *бад́ым крезь* (‘великие гусли’). Переводчик, заменив эпитет «волшебный» на «бад́ым», актуализирует культовое значение

музыкального инструмента, тем самым придав Марии сакральные черты своей национальной культуры.

Марию отличает строгая гармония: «Все в ней *пленяло*: / Движенья стройные, живые / И *очи томно-голубые* / Природы милые дары / Она искусством украшала ...» (Пуш., 148). Одним из характеризующих эпитетов Марии в поэме выступает лексема «томный», которая несколько раз преломляется в различных смысловых плоскостях поэмы – «Ваньмыз солэн вал *туж мусо*: / Чалмыт сямыз, выросъёсыз, / Жадем тусо лыз синъёсыз. / *Веськыт кызьпу кадь, мугорзэ* / Со чеберъяз быгатыса ...» (Саб., 13) = ‘Все в ней было *очень мило*: / Тихий нрав, поведение, / *Словно уставшие синие глаза*, / *Словно стройную березку*, стан свой / Она украшала умеючи ...’. Как мы указали выше, в переводной интерпретации снята сема «пленительности». Переводчик также заменяет эпитет «томный» на описательное сравнение «словно уставшие», точнее, не может найти соответствия в удмуртском поэтическом словаре. Сложнопсихологический эпитет «томный» отражает внутреннее духовное состояние Марии, а не усталость. Подобная замена прослеживается и в других примерах: в описании «сладостной Тавриды» – луна «на доли, на холмы, на лес / *Сиянье томное наводит*» (Пуш., 150) – «... толэзь / *Жужа*; чылкыт инбамысен / Лудъёс, выръёс, тэльёс вылэ / *Пиштэ катьтэм чильвайёсын*» (Саб., 16) = ‘луна / Поднимается с чистого небосклона / На поля, на холмы, леса, / Светит *обессиленным сиянием*’. В описание Марии переводчик вводит сравнение, в целом характерное для народной песенной традиции удмуртов. Ср.: «Сюрес дурысь баблес кызьпу мынам луоз со мугоры» (‘У дороги кудрявая береза станет моим телом’). Данное сравнение отражает не столько национальные особенности репрезентации красоты внешности человека, сколько сущность природы, осуществленной по-особенному, – во внешности человека.

Зарема, обвиняя Марию и противопоставляя ее себе, обращается к ней и характеризует ее красоту как «хладную». «Зачем же *хладной красотой* / Ты сердце слабое тревожишь?» (Пуш., 153) – «Нош малы *кӧс чебереныд* / Ляб



сюлэмез вырзйтиськод?» (Саб., 23) = 'Но зачем *сухой красотой* / Слабое сердце тревожишь (букв. – шевелишь)'. Приведенные выражения сходятся в эмотивном (негативном) отношении к красоте, однако расходятся в характере метафоризации. Номинации «хладная» и «кӧс» ('сухая'), являясь маркерами иллокуции, выступают вторичными наименованиями, прошедшими стадию ассоциативно-образного восприятия. Выражение «кӧс чеберед» является индивидуально-авторской метафорой переводчика и не употребляется в удмуртском узусе. Данное метафорическое сочетание под воздействием парадигматического ряда «кӧс нянь» ('сухой, высохший хлеб'); «кӧс куазь» ('сухая погода', т.е. лишенная влаги) получает значение «неброская красота», тогда как «хладная красота» в эмоциональном плане характеризуется сдержанностью и чопорностью (Ср. «Я знал красавиц недоступных, / Холодных, чистых как зима, / Неумолимых, неподкупных, / Непостижимых для ума» (Пуш., «Евгений Онегин», 63). Таким образом, в сочетании «кӧс чеберед» (букв. – 'сухая красота') оценивание происходит по степени броскости / неяркости, тогда как в сочетании «хладная красота» – с точки зрения наличия или отсутствия в человеке внутренней эмоциональности. В. Даль слова *хладъ, хладный, хладность, хладнокровие, хладнокровность* определяет как «сдержанность, покойное состоянье, обдуманное ... равнодушие» [Даль, 1991: 549].

Зарема описана в духе подчеркнутой романтической экспрессии. Ее образ появляется впервые в позе, почти повторяющей начальную позу хана Гирея. Она безучастна к окружающим, то же безмолвие грусти. Зарема «*Звезда любви, краса гарема*» <...> Как *пальма, смятая грозою, / Поникла юной головой*» (Пуш., 147) – «Нош кытын со / Чебереныз пиштйсть нылмы? - <...> Сильтӧл тйям писпу сямен, / Егит йырзэ со мыкыртэм» (Саб., 11) = 'А где она / *Красотою сверкающая девушка?* / – <...> Словно дерево, сломанное ураганом, / Молодую голову она наклонила'. Г. Сабитов вновь элиминирует пушкинский текст, пытаясь максимально передать драматизм героини. В авторское сравнение переводчик вносит понятный удмуртскому читателю образ – «дерево, сломанное ураганом».

В переводной интерпретации прослеживается также свойственное традиционной удмуртской культуре религиозное прочтение. В переводоведении и лингвокультурологии считается, что зона мифических и религиозных категорий принадлежит практически в полном объеме к безэквивалентной или частично эквивалентной лексике, так как в персонификации природных явлений, прецедентных фольклорных и литературных образов выражается самобытность творческих возможностей каждого этноса. Приведем примеры. Рассказчик с мольбой обращается: «*О боже! Если бы Гирей / Ее в темнице отдаленной / Забыл несчастную навек...*» (Пуш., 154) – «*Весьяк дырлы вунэтыса, / Со шудтэмеэ, эк инмаре, / Ой ке йотысал кышкыт Гирей*» (Саб., 24) = ‘На все времена, забыв, / Эту несчастную, эк инмар, / Если бы не трогал страшный Гирей...’. В переводе претерпевает изменение стилистическое оформление обращений к Богу: в оригинале – «О боже!» (возвышенный стиль), в удмуртском тексте – «Эк инмаре». Подобная не возвышенная форма обращения и диалога с Богом представлена и в удмуртских куриськонах (‘молитвах’). Ср.: «Эй, осто, Инмаре, Козма!» [Удмурты 1993: 238].

«Татарская песня» в поэме начинается с описания тех, кто попадет в блаженный рай. И здесь, следуя священной книге магометян, А. Пушкин описывает рай мусульманский: «Дарует небо человеку / Замену слез и частых бед: / Блажен факир, узревший Мекку / На старости печальных лет. / Блажен, кто славный брег Дуная / Своею смертью освятит ...» (Пуш., 146). В удмуртском тексте уже с первой строки представлено удмуртское видение: «Инмар кузьма адымилы / Куректонысь потон амал: / Шудбур усе со факирлы, / Кин Меккаын куке но вал. / Шудо, кин ке Дунай шурлы / Са мугорзэ курбон кароз ...» (Саб., 10) = ‘Инмар дарит человеку / Средство выйти из горя: / Счастье нисходит к факиру, / Кто в Мекке когда-то был. / Счастлив, кто реке Дунай / Свое тело сделает жертвой ...’. Замена лексемы «небо» удмуртским Инмар, несомненно, свидетельствует о том, что Инмар в представлении удмуртского переводчика не утратил свою изначальную предназначенность – бог небесной атмосферы. В оригинале представлена одна из доминант восточного представления о

пребывании божественной, праведной силы на небе. Также переводчик в удмуртский текст вносит категорию жертвенности «*курбон*», хотя в исходном тексте представлена совершенно иная категория святости, *святого подвига*, что отражено в Сурах Корана. Мифологема «курбон» имеет особую сакральную значимость в традиционной удмуртской культуре и связана с жертвоприношениями в честь Воршуда (*этно. уст. 'божество домашнего очага, хранитель рода'*) [Удмуртско-русский словарь 2008]. Пушкин же в свою очередь в лаконичной форме выражает кораническую доминанту блаженного пути в рай – религиозное паломничество в Мекку и святой подвиг.

Каким бы невероятно сложным ни был труд переводчика поэтических произведений А. Пушкина, поэт-песенник Гай Сабитов обогатил удмуртскую литературу экзотичной красотой пушкинского Востока. Используя все богатство удмуртского языка, пытался передать глубоко метафоричную поэтическую речь оригинала и прибегал к переводческим трансформациям: упрощению, семантизации, замене пушкинского слова своим исконным и т. д. Так своеобразно в лексическом и грамматическом плане удмуртский переводчик изображал романтический мир поэмы: то максимально приближаясь к семантике оригинала, то интерпретируя по-своему некоторые эпитеты и сравнения, религиозные образы. Данные замены свидетельствуют не только о собственно авторском прочтении и восприятии оригинального текста переводчиком, но и имплицитном национально-культурном влиянии на выбор стратегий интерпретатора исконного текста.

### Литература

1. Гроссман Л. П. У истоков «Бахчисарайского фонтана» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 3. – С. 49–100. [Электрон. ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is3/is3-049-.htm>

2. Дадян М. Поэтическая адаптация, или Три сердца авторского перевода // Иностранная литература. – 2010, № 12. [Электрон. ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/dal1.html>
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. – М.: Гос. изд-во иностранных и литературных словарей, 1955. – 699 с.
4. Иванова Н. С., Лекомцева Н. В. «Густой пчелиный мед поэзии русского гения» // Кормановские чтения: статьи материалы Межвуз. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2012) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2012. Вып. 11. – С. 119–132.
5. Камитова А. В. Произведения Габдуллы Тукая в интерпретации Гая Сабитова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. - Т. 156, кн. 2. 2014. – С. 242-250.
6. Нестеров А. Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление // Иностранная литература. – 2010, № 12. [Электрон. ресурс] URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/dal1.html>
7. Проскурин О. А. «Бахчисарайский фонтан» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А–Д. – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 100–119.
8. Пушкин А.С. Бахчисарайский фонтан // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. Поэмы. Сказки / Под общей ред. Д. Д. Благого. – М.: Худ. лит., 1960. – С. 143–159.
9. Пушкин А. С. Бахчисарай фонтан / Пер. Г. Сабитов. – Ижевск: Удмуртгосиздат, 1950. – 30 с.
10. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Собр. соч: В 10 т. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения / Под общей ред. Д. Д. Благого. – М.: Худ. лит., 1960. – С. 5–201.
11. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.
12. Удмурты: историко-этнографические очерки / Науч. ред. В. В. Пименов. – Ижевск: УИИЯЛ УрОРАМ, 1993. – 392 с.

13. Удмуртско-русский словарь: ок. 50 000 слов / РАН. УрО. Удм. ин-т ИЯЛ; Отв. ред.: Л. Е. Кириллова. – Ижевск, 2008. [Электрон. ресурс] URL: <http://www.udmurtinfo.ru/russko-udmurtskij-slovar/perevodzik-ku3.php>
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т.3. – М.: Прогресс, 1987. – 832 с.